

ОЛЬГА ПРИХОДЬКО

Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського (НМАУ ім. Чайковського),
Факультет теорії та історії музики, кафедра теорії музики

Слово в музиці і музика в слові: експерименти в сучасній хоровій музиці

Музика в різні часи різним чином взаємодіяла із словом, і характер такого взаємозв'язку визначав різні історичні стилі. Важко уявити собі «чисту музику», яка не зверталася б у той чи інший спосіб до засобів інших видів мистецтва. Більше того, інструментальна музика, тобто така, що є найбільш «чистою», порівняно нещодавно (у 17 ст.) виокремилася з первісного мистецького синкретизму. В цьому плані хорова музика являє собою *онтологічне* поєднання музики і слова: наявність слова, попри всі сьогоденні композиторські експерименти, залишається визначальною жанровою ознакою хорової музики. В сучасних хорових творах композитори, в радикально новаторських пошуках, скоріше відмовляться від музики як такої, аніж від слова.

Характер взаємодії слова і музики був різним в різні історичні періоди. Провідна лінія розвитку пов'язана з постійним ускладненням способу взаємодії двох названих елементів, а також із зростанням вишуканості музичного елементу, що врешті привело до емансипації музики. Поглянемо на цей процес докладніше. На ранніх етапах існування музичного мистецтва музика і слово були нероздільні. Поступове й систематичне ускладнення структурних та смислових взаємозв'язків музики і слова спостерігаємо в процесі переходу європейської музики від монодії (одноголосного співу), до складних багатоголосних композицій. Цей процес охоплює п'ять століть європейської історії, від 9 до 14 ст. В епоху одноголосся бачимо повну залежність всіх компонентів музики від слова. В одноголосних наспівах (григорианському хоралі, знаменному розспіві) звуковисотність, ритміка, музичний синтаксис визначаються смислом і формою словесного тексту. Слово має бути виразно проінтоноване і почуте. В багатоголосних композиціях *Ars antiqua* та *Ars Nova* (відповідно, 13 і 14 ст.) слово – навпаки – розчиняється в мереживі

самостійних вокальних ліній. Кожен голос знаходиться на своєму етапі розгортання тексту або навіть кілька текстів (навіть різними мовами) можуть поєднуватися і розгортатися одночасно. Увага концентрується не на слові, а на складно організованій музичній цілісності, яка сприймається недиференційовано. Тенденцію «повернення» слова в музику спостерігаємо в добу Ренесансу (14–16 ст.). Хорові композиції в усьому підпорядковані вербальному текстові: структура, характер, особливості виконавської техніки. Прикладом є твори Палестрини. Його мотетний принцип розвитку поліфонічної композиції побудований на відповідності музичних та словесних фраз. В той же час ренесансна хорова музика демонструє неперевершену майстерність поліфонічного письма. Створювалися композиції з надзвичайно великою кількістю самостійних голосів (понад 40). В таких умовах вербальний текст не ідентифікується в фактурі. В епоху Бароко вибудовується новий спосіб взаємодії музики і слова, в основі якого емоційне сприйняття слова, вчення про афекти й риторичні фігури. Слово розкривається як певний символ через символіку музичну. Бароко стало золотою добою інструментальної музики. 18 століття поглибило роз'єднаність музики і слова: з'явилися нові жанри і форми (такі, як симфонія, соната), розвиток у яких будовався виключно на іманентних музиці засадах. 19 ст. позначено появою «короля музичних інструментів» – фортепіано – і бурхливим розвитком шаленої інструментальної віртуозності (варто згадати Паганіні, Ліста, Шопена та багатьох інших). Але зв'язок музики і слова відчувався в вокально-інструментальних та хорових жанрах. Класичний та Романтичний періоди сформували таку модель співіснування музики і слова, яка стала традиційною для хорового мистецтва. Основними ознаками її є: відповідність форми поетичного та музичного текстів, перенесення поетичних образів в музичний текст, і т.д. XX століття позначене багатовекторністю тенденцій у відношенні вербального та музичного текстів. Текст перестає бути організуючою ланкою музичної композиції, образна сфера музична та вербальна часто віддалені настільки, що набувають протилежного значення, слово стає не носієм смислу, а засобом музичної виразності. В той же час, слово може стати інструментом структурування музичної композиції та головним носієм художнього образу. Для впорядкування такого розмаїття художніх явищ, пропонуємо ввести два критерії класифікації текстів: *які саме вербальні тексти інтерпретуються? та, яким чином вони пов'язані з музичним текстом?*

В другій половині XX століття коло текстів, що стали основою для хорових творів значно розширилось. На основі проаналізованих творів виділимо дві групи текстів: **традиційні** та **нетрадиційні** для хорових творів тексти. Основними критеріями розподілу є походження цих текстів та практика використання в музичному мистецтві.

До *традиційних* відносимо тексти, які традиційно ставали літературною основою хорових творів протягом багатьох століть та в різні стильові епохи. Серед них: канонічні літургійні тексти та тексти літературного походження.

1. Канонічні літургійні тексти. До них відносимо тексти, що використовуються в різних християнських богослужбових традиціях.

1.1. Західна християнська традиція: тексти написані латиною, тобто такі, що використовуються лише в римо-католицькому богослужінні.

- Пінеспіви та молитви, що входять в ординарій (ordinarium) та пропрій (proprium) меси: *Дьйордь Лігеті* „Lux aeterna”, „Requiem”; *Джачінто Шелсі* „Tre canti sacri” (Angelus; Requiem; Gloria), „Ave Maria”, „Pater noster”, „Alleluja”; *Кишиштоф Пендерецький* „Польський реквієм”, „Benedictus”, „Sanctus”, „Missa brevis”, „Credo”; *Лучано Беріо* „Agnus”; *Святослав Луньов* „Cantus” (Kyrie, Credo, Agnus Dei, Ave Maria, Alleluja), „Anima Christi”, „Gloria”; *Арво Пярт* „Missa syllabica”, „Berliner Messe”, „Credo”, „Litany”, „Miserere” та ін.

- Псалми: *К. Пендерецький* „De Profundis”; *А. Пярт*, „Jerusalem”, „De profundis”, „Cantate Domino canticum novum” та ін.

- Гімни: *К. Пендерецький* „Veni Creator”, „Te Deum”, *А. Пярт* „Te Deum” та ін.

- Секвенції: *К. Пендерецький* „Stabat Mater”, *А. Пярт* „Stabat Mater”, *Алемдар Караманов* „Stabat Mater” та ін.

- Кантики (cantica): *К. Пендерецький* „Magnificat”; *Л. Беріо* „Magnificat”; *А. Пярт* „Magnificat” та ін.

- Атифони: *А. Пярт* „Da pacem Domine”, „Salve Regina” та ін.

- Уривки з Євангелія та інші тексти зі Святого Письма: *Карлхайнц Штокхаузен* „Atmen gibt das leben” (Дихання дає життя, хорова опера) – уривки з Євангелія від Фоми; *К. Пендерецький* „Страсті за Лукою”, „Соломонова Пісня над піснями” (Canticum canticorum), „Dies Irae” – об’явлення св. Івана Богослова; *Л. Беріо* „Ofanim” – Соломонова Пісня над піснями (Canticum canticorum) та тексти з Книги пророка Єзекіїля; *А. Пярт* „Passio”, „Nunc dimittis” та ін.

1.2. Протестантська традиція. Принцип, за яким відбувався відбір текстів до цієї групи, відповідає одному з основних принципів реформаторської церкви – переклад сакральних текстів національними (зрозумілими для пастви) мовами. Сюди входять: німецькі протестантські, англіканські та інші богослужбові тексти.

- Уривки з Євангелія та інші тексти зі Святого Письма: *А. Пярт* „And One of the Pharisees”, „The Deer’s Cry”, „I am the True Vine”, „Tribute to Caesar”, „Which was the Son of”, „The Woman with the Alabaster Box”, „Zwei Better”, „Anthem of St. John the Baptist”, „The Beatitudes”; *К. Штокхаузен* „Momente” (Моменти) – Соломонова Пісня над піснями (Canticum canticorum) в перекладі Мартіна Лютера та ін.

• Псалми: *А. Пярт* „An den Wassern zu babel saßen wir und weiten”, „Peace upon you”, „Cantique des degres”, „Como cierva sedienta”, „Pilgrims Song” та ін.

• Кантики (cantica): *А. Пярт* „Sieben Magnificat-Antiphonen” та ін.

1.3. Східна християнська традиція – тексти, що є основою візантійсько-го богослужбового обряду і написані церковно-слов’янською мовою.

• *К. Пендерецький* „Utrenja I”, „Херувимська пісня”; *С. Луньов* „Страстная седмица”; *А. Пярт* „Богородице Дево”, „Покаянный канон”, Псалми 117 та 131 та ін.

2. Тексти літературного походження. До цієї підгрупи включені твори художньої літератури – поезія та проза різних історичних та національних стилів.

• Поезія: *Л. Беріо* „Canticum novissimi testamenti” – на текст Едуардо Сангвінетті, „Coro” – лише одна строфа з поеми Пабло Неруди, „Shofar” – Пауль Целан, „There is no tune” – Талія Пекар, „Stanze” – Джорджіо Карпоні, Едуардо Сангвінетті, Альфреда Бренделя, Пауля Целана, Дана Пагіса; *Д. Лігеті* „Цар Віфлеєму” – Аттілла Йожеф, „Ніч/ранок” – Шандор Вереш, „Три фантазії” – Фрідріх Гельдерлін, „Угорські етюди” – Шандор Вереш, „Далеко від дому” – Балінт Балашши, „Nonsense madrigals” – Рендс Вільям Брайтлі, Льюїс Керолл; *Л. Ноно* „Епітафія пам’яті Фрідеріко Гарсія Лорки” – Гарсія Лорка та Пабло Неруда, „Перемога Герніки” – Поль Елюар, „Червоне пальто” – Гарсія Лорка; *Алла Загайкевич* „Човен” – Микола Воробйов; *С. Луньов* „Ангел” – Михайло Лермонтов; *Альфред Шнітке* „Minnesang” – тексти міннезінгерів та ін.

• Проза: *Л. Беріо* „Sinfonia” – на текст Джеймса Джойса, Семюела Беккета, *Яніс Ксенакіс* „À Hélène” – текст з драми Еврипіда „Єлена Троянська”, „À Colone” – текст трагедія Софокла „Едіп в Колоні” та ін.

3. Фольклорні тексти – пісні, балади тощо.

• Поетичні тексти – пісні, балади: *Л. Беріо* „Coro”, „E si fussi pisci”; *Д. Лігеті* – угорські народні пісні та ін.

• Тексти пов’язані з фольклором різних культур – імена міфічних істот, імена богів різних культур та релігій, імена героїв казок: *К. Штокхаузен* „Stimmung”, „Momente”.

До *нетрадиційних* текстів відносимо позамистецькі тексти. Такі тексти стали об’єктом композиторської уваги вперше в ХХ ст., в контексті розвитку культури постмодернізму. Для естетики ХХ ст. знаковим стала відмова від канонічної системи мислення в культурі. Пошук нових форм в мистецтві спричинили появу поняття естетики „знайдених об’єктів” – будь-яке явище або предмет побуту може стати предметом мистецтва, якщо поміщений у відповідну для сприйняття ситуацію (наприклад: модерністський роман Дж. Джойса „Уліс”, роботи Е. Воргола). Певні зміни відбулися і у підборі та ставленні композиторів до текстів. Основою для хорових творів дедалі частіше ставали не лише канонічні тексти та зразки високої художньої літе-

ратури, а й далекі від мистецтва приклади мовної культури. Серед них виділяємо наступні групи:

1. Публіцистичні та побутові тексти – фрагменти з газет, щоденників (*Л. Ноно* „Перервана пісня” – фрагменти щоденників політичних в’язнів, надрукованих в книзі «Письма приговоренных к смерти участников европейского Сопротивления»); студентське графіті (*Л. Беріо* „Sinfonia”); фрагменти побутової мови – вигуки під час концертів (*К. Штокхаузен* „Momente”), вигуки вуличних торговців (*Л. Беріо* „Cries of London”); назви днів тижня (*К. Штокхаузен* „Stimmung”); абетка (*Д. Ліґемі* „Nonsense madrigals”); гамма C-dur (*А. Пярт* „Solfeggio”) та ін.

2. Тексти наукових праць – твори філософського та наукового спрямування: *Л. Беріо* „Sinfonia” – Клод Леві-Строс; *К. Штокхаузен* „Atmen gibt das leben” (Дихання дає життя) – уривки з творів Майстера Екхарта та Сократа, „Momente” – уривки з книги „Сексуальне життя дикунів північно-західної Меланезії” Броніслава Маліновського.

3. Окремі фонеми та склади з різних мов, або вигадані самим композитором слова та імена: *К. Штокхаузен* „Stimmung”, „Momente”, „Carre”; *Шелсі Джачінто* „Tkrdg”, „Yliam”, „Tre canti popolari”; *Я. Ксенкакіс* „Cendrées”, „Ночі”; *Д. Ліґемі* „Clocks and Clouds”, „Авантюри”, „Нові авантюри” та ін.

Як і раніше, велика кількість хорових творів написана на канонічний текст. Крім використання текстів, що є частиною літургії, сучасні композитори все більше звертаються до інших текстів зі Святого Письма: Євангеліє, книги пророцькі, книги поетичні, послання. Особливістю використання літургійних текстів є те, що в переважній більшості творів втрачений зв’язок між призначенням тексту та музики. Хорові твори часто є суто концертними, зовсім не пов’язані з сакральним текстом на образно-емоційному та теологічному рівні.

Тематика вибору поетичних текстів дуже різноманітна: від традиційної любовної лірики до „поезії безглуздості” (nonsense poetry) Льюїса Керола. В контексті історичних подій, які переживав світ в XX ст., більша частина вибраної поезії наповнена драматизмом та несе на собі відбиток кривавих подій.

Фольклорні тексти, що використовуються в хорових творах, досить різноманітні. Це не лише народні пісні (обрядові, родинні, ліричні, історичні і т.п.), а й інші жанри народної творчості (наприклад: міфи). В даному випадку говоримо про твори Штокхаузена, де окремі елементи є лише частиною великого колажу з інших текстів. Такий вибір текстів говорить про намір автора побудувати певний ланцюг асоціацій, які викликані музичним текстом, семантикою окремих текстів та культурною пам’яттю.

Яскраво вирізняється група нетрадиційних текстів. В хоровому мистецтві XX ст. вперше використовуються фрагменти з публіцистичної літератури,

наукових праць, побутова мова як літературна основа цілого твору, або фрагменту. Крайньою формою в експериментальному підході до роботи зі словом є, з одного боку, виділення та використання окремих фонем та складів існуючих мов, а з іншого – створення композитором квазімови (ніби-то мови), фонетичної композиції, де створені композитором фонеми стають частиною вже музичного, а не вербального тексту.

В роботі композиторів з вербальними текстами спостерігаємо дві тенденції: **семантична** та **сонористична** трактовка слова. *Семантичне* трактування слова пов'язане, в першу чергу, з відтворенням в музичній композиції зовнішнього та внутрішнього змісту вербального тексту. Слово трактується як носій певної семантики, змісту, образу та ін. Звучання та значення слова не від'ємні одне від одного. *Сонористичне* трактування слова зосереджене на використанні слова (складу, фонема) як технічного прийому – спосіб звуковидобування. Слово (склад, фонема) цікаве своїм фонізмом і відокремлюється від асоціативного ряду та конкретних образів, призводить до абстракції, позапредметності.

Тенденція *семантичного* трактування слова в сучасній музиці набуває різних форм. Поряд з усталеними, традиційним підходами до роботи з текстом, спостерігаємо нові для хорової музики явища. Під „усталеним, традиційним” розуміємо втілення в музичному тексті семантичного та синтаксичного параметрів вербального тексту. Нові форми роботи з текстом розглянемо на прикладі творів К. Пендерецького та А. Пярта. Переважна більшість хорових творів цих композиторів написана на канонічний текст, який в певній мірі обмежує композиторську свободу, а також несе відбиток багатовікової музичної традиції пов'язаної з використанням сакральних текстів.

Покажемо в цьому відношенні є хорові твори Арво Пярта. Композитор намагався повністю абстрагуватись від „музичної історії”, яка супроводжує той чи інший сакральний текст, і дослуховувався до звучання і значення кожного слова, кожного розділового знаку. Особливості роботи зі словом Арво Пярта, в першу чергу, пов'язані з авторською композиційною технікою – *tintinnabuli* (з латини – дзвіночки). В основу техніки покладений особливий принцип поєднання двох голосів – мелодичного та так званого *tintinnabuli*-голосу. Логіка розгортання мелодичного голосу визначена словом: кількість складів визначає довжину мотиву і його звуковисотну організацію. Композиційна логіка йде від слова – через число – до музичного втілення. Музичний синтаксис точно повторює синтаксичну будову строф та закони просодії (принципи фразування, пунктуація). Таким чином, Арво Пярт намагається донести через особливий спосіб звучання музичного тексту значення сакральних текстів.

Кшиштоф Пендерецький застосовує барокові принципи в роботі з текстом в творі „Страсті за Лукою”. Один із провідних принципів – музика максимально відображає на всіх рівнях вербальний текст. В творі знаходи-

мо власне музично-риторичні фігури, так і окремі лейтмотиви побудовані за принципом „фігуральності” – „озвучування” окремих слів або фраз. Показовим є також принцип, за яким кожен хоровий номер проходить в одному емоційному стані, відповідно вербальному тексту та функції в загальній драматургії циклу. Разом з глибоким осмисленням вербального тексту та перетворенням його в музичному, знаходимо ремарку самого композитора про обов’язкове виконання твору саме латиною. Це говорить про відношення як Пендерецького, так і багатьох сучасних композиторів, до латини, як до особливої знакової мови, фонізм якої надає певного колориту звучанню музики.

Більшість текстів, що трактується композиторами семантично – це як правило тексти сакральні або поетичні, тобто **традиційні тексти**. Що стосується *сонористичної* трактовки слова, то в переважній більшості матимемо на увазі групу так званих **нетрадиційних текстів** та в особливий спосіб трактовані тексти з групи традиційних.

Сонористична трактовка вербального тексту втілена в різних формах. Аналізуючи, в першу чергу, реальне звучання хорових творів, виділяємо три напрямки:

- Композитори свідомо уникають будь-яких образних асоціацій, що виходять із семантики слова. Це приклади використання окремих фонем різних мов в якості вербальної складової хорового твору (Шелсі, Ксенакіс, Лігеті, Штокхаузен). Фонема стає технічним вокальним прийомом, породжує новий особливий тембр, фарбу. Одним з найбільш показових є твір Лігеті „Авантюри” та „Нові авантюри”, де вербальний елемент присутній у вигляді окремих елементів мови (голосних та приголосних звуків), мовних інтонацій та вигуків (сміх, крик, кашель, стогін і т.п.).

- Інший підхід, коли композитора приваблює фонізм самого слова та його образний та асоціативний ряд (Загайкевич, Беріо). Вербальною основою твору „Човен” А. Загайкевич є окремі слова та словосполучення з однойменної збірки поезій М. Воробйова. Звуковий образ слова втілений як частина музичної тканини, словесний текст скомпонований як „потік свідомості” перекликається з „потокм музичних інтонацій”.

- В окремих творах композитором задумане одночасне звучання різних текстів (Ноно, Штокхаузен), роздробленість фрагментів тексту або слів між різними голосами (Ноно, Пендерецький). В таких творах семантика тексту для слухачів втрачається, у сприйнятті залишають звукові образи або фонізм окремих слів або складів.

Співвідношення та взаємодія вербальної та музичної складової відображають еволюцію та динаміку змін в хоровій музиці. В ХХ ст. немає єдиного підходу в роботі зі словом. Різноманітність оригінальних композиційних технік, що є характерною рисою розвитку музичного мистецтва цього періоду, в більшості випадків призводить до витіснення слова з музики в його семантичному значенні. Слово в музиці продовжує існувати і поза безпосереднім

музичним процесом (відтворенням музики), у вигляді композиторських коментарів до власних творів, вступних промов до концертів, змісту концертного буклету тощо.

В останні роки спостерігаємо тенденцію „повернення” слова *семантичного* в хорову музику. В першу чергу цей процес пов’язаний із зростанням інтересу до канонічних текстів на пострадянському просторі. Звернення до сакральних текстів змушує багатьох композиторів переглянути власні погляди на композиційну мову. Багато композиторів-авангардистів (Пярт, Шнітке, Сільвестров) кардинально змінюють власну композиторську техніку в бік спрощення, намагаючись точно донести кожне слово. Така тенденція зберігається не лише в роботі з канонічними текстами. Композитори знову намагаються звернутись до слухача не лише музикою, а й словом.

Бібліографія

- Brauneiss L. [2010], *Tintinnabuli – Eine Einführung*, Universal Edition A.G., Wien.
- Chłopicka R. [2003], *Krzysztof Penderecki. Musica Sacra – Musica Profana. A Study of Vocal-Instrumental Works*, Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa.
- Restagno E. [2010], *Arvo Pärt – im Gespräch*, Universal Edition A.G., Wien.
- Захарова О. [1983], *Риторика и западноевропейская музыка XVII первой половины XVIII века: принципы, приемы*, Музыка, Москва.
- Лобанова М. [1990], *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*, Советский композитор, Москва.